

# La militància biopolítica de Joaquim Jordà

## The Biopolitical militancy of Joaquín Jordá

Carles Guerra

### RESUM

El cinema de Joaquín Jordá pateix d'una precarietat material que contrasta amb una recepció excepcional per part de diversos col·lectius que periòdicament reforcen la seva actualitat. Més enllà de la qualitat cinematogràfica, la trajectòria d'aquest cineasta es presta a representar el trànsit entre una militància clàssica i una altra de tall biopolític. El cas de *Numax presenta...* (1979) és paradigmàtic. Aquella pel·lícula militant va trencar els esquemes amb els quals havia de narrar-se una vaga de treballadors i va acabar convertint-se en exemple d'un nou model de productivitat afí amb les premisses del postfordisme. La intensitat discursiva en els documentals de Jordá promou una nova categoria d'esdeveniment lingüístic i dialògic que permetria qualificar-los de documentals postmedia. Aquest tipus de pràctica documental transforma els debats integrats en la pel·lícula en actes de militància biopolítica. La crítica a un règim de governació socialdemòcrata –que és el que ha exigit aquest canvi de paradigma– prendrà cos en títols posteriors com a *Mones com la Becky* (1999) i *De nens* (2003).

### PARAULES CLAU

Moviment autònom, postfordisme, biopolítica, govern socialdemòcrata, cinema militant, militància biopolítica, documental postmedia, pràctica documental, dispositiu documental.

### ABSTRACT

Joaquín Jordá's work suffers from a material precariousness that contrasts with an exceptional reception by different collectives, which periodically reinforces the actuality of the films. Beyond its cinematographic qualities, the trajectory of this filmmaker represents the transit between a classic militancy and one of a biopolitical order. The paradigmatic case is *Numax presenta...* (1979). This militant film broke the patterns in which a labour strike should be narrated, to result as an example of a new productivity model according to postfordist ideas. The discursive intensity of the documentaries by Jordá, endorses a new category of the linguistic and dialogical event that would allow their identification as postmedia documentaries. This kind of documentary practice transforms the debates integrated to the film, into acts of biopolitical militancy. The critique to a social democracy governance regime –which has required the paradigm shift– will be held in further titles such as *Monkeys like Becky* (*Mones com la Becky*, 1999) and *De nens* (2003).

### KEYWORDS

Autonomism, postfordism, biopolitics, social democracy governance, militant cinema, postmedia documentary, documentary practice, documentary device.

La filmografia de Joaquim Jordà pateix d'una heterogeneïtat de formats i d'estils poc freqüent. Tot i que la qualificació de cinema documental seria la més indicada, cadascun dels seus títols acull un conflicte específic i un procés singular que desafia les constants del gènere. La multiplicitat de pràctiques associades a la seva activitat com a cineasta tampoc ha contribuït a facilitar una caracterització de la seva obra. La docència en els darrers anys de la seva vida i la militància al començament de la seva trajectòria, així com una dilatada producció de guions cinematogràfics i de traduccions, completen un perfil intel·lectual que arrabassa la noció d'autor. Malgrat el temps que transcorre entre la primera i la darrera de les seves pel·lícules (quaranta-sis anys entre 1960 i 2006) la seva filmografia resulta més aviat escassa. A això cal afegir una dificultat d'accés a les còpies i una alarmant precarietat pel que fa a l'estat de conservació en el qual es troben algunes d'elles. La prova està en què, transcorreguts vuit anys des de la seva mort, seguim sense comptar amb un anàlisi crític i global de les seves aportacions<sup>1</sup>. Amb tot, la vigència de Jordà és indiscutible. Els efectes de la seva obra es perceben periòdicament.

Entre tota la seva filmografia, *Numax presenta...* (1979) destaca per ser una pel·lícula documental que ha viscut una significativa onada de recuperacions. La més recent ha estat protagonitzada per una posada en escena de Roger Bernat que ha fet tornar els diàlegs de la pel·lícula a l'actualitat de la crisi<sup>2</sup>. *Numax presenta...* ni tan sols exigeix tornar a ser projectada per continuar evocant el seu potencial, alhora que aconsegueix propagar-se per altres mitjans, en aquest cas a través d'un dispositiu teatral. La posada en escena de la pel·lícula aconsegueix que les frases dels seus treballadors, filmats l'any 1979, revisquin entre els espectadors de la nova obra de Roger

Bernat. De manera que la recepció d'aquest film suggereix un valor d'ús prolongat tot i que es tracta d'un document de caràcter militant i lligat a un esdeveniment puntual. Des de les primeres projeccions fins les darreres versions i reapropriacions del text, la pel·lícula ha catalitzat una seqüència de públics. L'especificitat del conflicte representat a *Numax presenta...* no ha representat un obstacle perquè la pel·lícula desplegui successives lectures en contextos dispers. La vaga i el procés d'autogestió protagonitzats pels treballadors de l'empresa Numax durant l'anomenat procés de transició democràtica han trobat un ressò explícit en moments posteriors. Des de les mobilitzacions antiglobalització i el marc postfordista de crítica als models productius del capitalisme de finals del segle XX fins la conjuntura més recent de crisi financera han reanimat el documental original.

Una de les raons principals per a focalitzar la nostra atenció en aquesta pel·lícula respon al fet de que amb ella es pot representar la transició entre una militància clàssica, que és de la qual parteix *Numax presenta...*, i una altra d'ordre biopolític, que seria la que es correspon amb treballs posteriors com *Mones com la Becky* (1999) i *De nens* (2003). Aquesta transició ajudarà a caracteritzar-lo millor que qualsevol periodització. La vaga de Numax trencava amb l'ortodòxia de la militància obrera i sindicalista fins al punt que la seva conclusió proclamava una renúncia a la feina assalariada. L'experiència de l'autogestió entre 1977 i 1979 va ser represa per Jordà mitjançant les recreacions d'assemblees que, una darrera l'altra, infonen a la pel·lícula un caràcter fortament discursiu. La irrupció in extremis d'un debat que declarava obsolet el treball de fàbrica sintonitzava amb les aspiracions del moviment autònom italià. De manera que *Numax presenta...*

1. Diverses de les referències destacables que han provat una aproximació global són aquestes: FERRER, J. M. i ROM, Martí (2001). *Joaquín Jordà*. Barcelona. Cineclub de l'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya; MANRESA, Laia (2006). *Joaquín Jordà. La mirada lliure*. Barcelona. Filmoteca de Catalunya, ICIC; VIDAL,

Núria (ed.) (2006). *Joaquín Jordà*. Torino. Museo Nazionale del cinema, Fondazione Maria Adriana Prolo i AAVV (2006). *Joaquín Jordà. Revista de Cine Nosferatu*. San Sebastián. Donostia Kultura.

2. <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>

aconseguí articular quelcom més que el testimoni d'uns treballadors. El desmantellament d'aquella fàbrica d'electrodomèstics localitzada a l'eixample barceloní es convertirà, amb el pas del temps, en el símbol d'un nou model productiu<sup>3</sup>. Fins que a finals dels anys noranta la noció del treball immaterial no va irrompre en el context d'una economia de serveis, *Numax presenta...* va quedar relegada a un limb d'incomprensió. Al cap de dos decennis la pel·lícula adquiria de nou una capacitat significativa que ningú no havia pogut anticipar.

Durant aquest interval de silenci interpretatiu o d'*inactivitat* (aproximadament entre 1979 i 1999), la pel·lícula va quedar associada a una visió excèntrica de la classe treballadora, poc ajustada a la representació de les mobilitzacions obreres. La militància hegemònica estava estretament vinculada als treballs d'Helena Lumberras i del Colectivo de Cine de Clase. Aquestes eren les icones del sindicalisme. Tal i com recordaria Jordà en una entrevista l'any 2004, el d'aquest col·lectiu «era un cinema apoteòsic que potenciava l'heroïtat. Tenia dues arrels: una caricatura del cinema soviètic dels anys vint, formalment molt diferent, però que imitava el seu esperit, i unes gotes de cinema italià menys crític» (GUERRA, 2005). Per una altra banda, «*Numax presenta...* no tenia un final apoteòsic. [...] passava de l'eufòria inicial al relat d'un desistiment» (Ídem). I segons explicava el cineasta, «primer els treballadors

parteixen d'un objectiu: proven de mantenir el poder obrer dins de la fàbrica, fins que s'imposa una segona reflexió. Al final, abandonem aquest simulacre de poder i anem a la vida » (Ídem). A partir d'aquest punt la gestió política passa a ocupar-se de quelcom més que de l'economia, els horaris o les condicions laborals. S'ocuparà de la vida deixant el terreny preparat per a una militància que, recordant el curs impartit pel filòsof francès Michel Foucault els primers mesos de l'any 1979 –just en el moment de la filmació de *Numax presenta...*–, serà de tall biopolític.

Així doncs, en un context en el qual la militància es sostenia en les estructures pròpies de partits polítics i de sindicats<sup>4</sup>, la pel·lícula obre un nou escenari atent a les pedagogies col·lectives i a una intel·ligència col·lectiva. Els interessos expressats pels treballadors en la darrera seqüència del ball, en la qual Jordà enquesta micròfon en mà i un per un els obrers que han participat a la pel·lícula, suposen un punt d'inflexió en el que seria un procés de deliberació demòtica, en el qual les opinions no semblen estar intercedides per l'ortodòxia del llenguatge polític que fou validat als acords del Pacte de la Moncloa (1977) ni en una recentment estrenada Constitució (aprovada l'any 1978). Fins l'any 2004, vint-i-cinc anys després, Jordà no va poder explorar el significat d'aquelles declaracions que es presentaren com un conjunt d'idees més properes al que seria la definició d'un estil de vida. Com veurem,

3. Vegi's la noció de "fàbrica social" a GUERRA, C. (2003). N for Negri: Antonio Negri in conversation with Carles Guerra a *Grey Room. Architecture, Media, Arts, Politics. Primavera* (11), pp. 87-109.

4. Jordà aclareix a la mateixa entrevista abans citada que «Aquí hi havia poc cinema militant. Si n'havia, el produïen estructures properes a CCOO i al PSUC. Era un cicle allisonador, optimista i triomfalista. Cantava les glòries de la lluita i els finals victoriosos. Pel contrari, *Numax presenta* no es va considerar una pel·lícula optimista; tot i que jo crec que sí que ho era, perquè a *Numax* tots els personatges acaben alliberant-se d'una condició proletària que ni havia assumit per voluntat pròpia. Així és com aquesta pel·lícula es va guanyar el rebuig dels sindicats, de CCOO i de partits com el PSUC.

Recordo l'única projecció que es va realitzar un primer de maig. Va anar-hi tota la gent de Numax, especialment els vinculats al trotskisme. No van dir que la pel·lícula denigrés la classe obrera, però els va semblar que l'exaltava poc. Els va semblar derrotista. Recordo una de les noies que surt a la pel·lícula, que de nou és protagonista de la segona part, i que pertanyia a l'estructura de la LCR. Va dir una frase que es deia llavors: «Amb les tripes d'un buròcrata et penjarem». Una frase retòrica, sens dubte, que no tenia cap intenció real, però que m'acusava. A l'hora, *Numax presenta* va rebre l'adhesió d'altres sectors més realistes. Pot dir-se que la pel·lícula es va realitzar en un ambient militant, amb una estructura militant, però sense individus que militessin.

l'estil de vida no està exempt ni d'ideologia ni d'agència política. Gràcies a la producció de la nova pel·lícula que reprèn les biografies d'aquells treballadors tants anys després, Jordà comprova els efectes del temps. En acabar-la, va concloure que «potser no van fer tot el que desitjaven, però no han fet res que no volguessin». La radicalitat del canvi implicava haver abandonat tota noció de progrés individual en funció de millores laborals. I tot i que la càmera sembla estendre acta d'assoliments molt discrets, Jordà insistirà en què «des del punt de vista vital són d'una opulència enorme» (GUERRA, 2005).

*Veinte años no es nada* (2004) posa en escena la recuperació de *Numax presenta...* mitjançant una operació d'autor que podria recordar altres exemples del mateix gènere, com *Reprise* (Hervé Le Roux), que l'any 1997 reprenia una seqüència de 1968<sup>5</sup>. No obstant això, la maduració de les condicions que permeteren reactivar el text original de *Numax presenta...* remet a l'escenari social de principis del segle XXI. Les manifestacions de Seattle, desencadenades durant la cimera de l'Organització Mundial del Comerç, transformaren radicalment el llenguatge de la militància clàssica. L'apel·lació a la classe obrera es veuria reemplaçada per la noció de multitud, que inclou una transversalitat molt més explícita entre capes socials; de l'esdeveniment pautat pels mitjans de comunicació o el *media event* es va passar a la possibilitat de catalitzar els esdeveniments desitjats per les noves multituds connectades i en xarxa; i en termes de pràctiques documentals, la participació i implicació en els fets va desmantellar la política de la veritat sostinguda pels mitjans de comunicació hegemònics, trencant amb la tradició d'una objectivitat basada fins llavors en la distinció de fets i d'opinió. Aquests tres trets podrien ser sintetitzats en l'emergència

del documental postmedia. El seu caràcter performatiu pren cos en l'obra de Jordà a partir de *Mones com la Becky*, el primer documental de la seva filmografia que assumeix la malaltia del propi cineasta com una condició inesquivable. L'autor malalt que esdevindrà l'emblema de les limitacions perceptives i de l'adaptació a uns mitjans de producció considerablement minvats. La contingència del gènere documental a la filmografia de Jordà sovint estarà determinada pel fet de que molts dels seus projectes foren concebuts com a ficcions que acabaven adoptant la forma documental com a resposta a la manca de finançament<sup>6</sup>.

Entre les noves formes de militància biopolítica, la crítica a la institució psiquiàtrica iniciarà una sèrie de projectes que posaran en dubte les polítiques del benestar social. Barcelona, la ciutat en la qual Jordà va treballar la major part de la seva vida, era a finals dels anys noranta un cas d'estudi per a les tècniques de governament pròpies de la socialdemocràcia. La condició urbana va assolir una rellevància insòlita com a escenari i reflex de l'exercici d'aquelles formes de poder que aspiraven a un control de la població excloent els mètodes policials clàssics. L'enginyeria social i les formes de l'espai urbà van fer de Barcelona un escenari perfeccionat de les tècniques de govern biopolític. En aquest context no tan sols emergiren amb força uns moviments socials que es repenjaven en la tradició assembleària i veïnal, sinó que les pràctiques documentals articularen la percepció d'unes transformacions urbanes de gran rellevància. Entre l'aclamadíssim documental de José Luis Guerin, *En construcción* (2001), i el molt polèmic de Jordà, *De nens*, la qüestió urbana va arribar a identificar-se plenament amb el gènere documental. Aquesta pràctica documental va passar a entendre's com

5. La seqüència de *La Reprise du travail aux usines Wonder* (1968) fou objecte d'una recuperació similar pel director Hervé le Roux l'any 1997.

6. *Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* (1969) seria un exemple que anticipa la contingència del documental, atès que aquest film no pretenia ser altra cosa

que la preparació d'una ficció que adaptaria la novel·la citada en el títol de la mateixa pel·lícula. Una excel·lent revisió i inventari dels projectes no realitzats de Joaquim Jordà es pot trobar a SALVADÓ, G. (2006). *Espectros y películas. Los proyectos truncados de Joaquín Jordà*. *Revista de Cine Nosferatu*, (52), pp. 31-39.

una extensió de determinades formes d'activisme. Barcelona va assolir així un estatut icònic com a ciutat que fusionava la crítica urbana i el procés de transformació. La condició biopolítica atrapa tant els aspectes psicològics i subjectius de la població com aquells aparentment externs que considerem objecte de l'urbanisme, per la qual cosa exercir la militància en aquest marc implica també trencar amb aquesta distinció.

*De nens* partia d'un cas de pederàstia àmpliament cobert pels mitjans de comunicació. L'any 2001 esclatava el cas del Raval i de manera implícita una zona de la ciutat en resultava estigmatitzada. En ple procés de regeneració urbana de l'antic *Barri Xino*, i al segle XXI, Barcelona reviu la paradoxa de l'higienisme modern. La degradació moral i física van agafades com en les novel·les d'Émile Zola del París de finals del XIX. Per a representar aquesta perversa articulació Jordà va recórrer a la filmació del judici pel presumpte cas de pederàstia. La concentració i engranatge dels discursos policials, informes psiquiàtrics i recomanacions dels departaments encarregats de vetllar per la protecció de la infància produeixen l'esdeveniment de referència per al documental. La naturalesa lingüística i comunicativa d'aquest material permet equipar les assemblees dels treballadors de Numax amb els participants en el judici pel cas del Raval. En ambdós casos el que es filma és un intercanvi lingüístic d'una intensitat que substitueix altres esdeveniments. I tot i que aquesta equiparació resulti monstruosa per la incommensurabilitat dels debats, aquí es troba una de les qualitats més efectives del documental tal i com l'entengué Jordà. El documental extrapola els aspectes dialògics fins a tal punt que es configura com un esdeveniment radicalment inconclús.

Si el que presenta *De nens* pot inscriure's com un dispositiu de poder difús sostingut en una constel·lació d'institucions (l'urbanisme, els serveis socials, l'educació, la policia, la medicina, incloent els mitjans de comunicació que repeteixen i propaguen els seus enunciat), podria suggerir-se que el documental de Jordà no fa més que replicar aquesta forma d'organització. Llavors

la pràctica documental s'erigeix com un mirall d'aquesta composició. De la mateixa manera que el cinema documental militant ha estat contemplat com la producció d'un lloc comú que promou un escenari de col·laboracions entre productors i espectadors (i en el cas de *Numax presenta...* tindríem als treballadors associats amb el cineasta, tot això a fi de fer conèixer la seva experiència), també pot arribar a entendre's com el mecanisme per a interrompre algunes d'aquestes connexions, quan sigui necessari. En definitiva, el que el documental produït des d'una perspectiva biopolítica reflecteix és el règim que permet que determinats discursos es sostinguin mútuament i circulin mentre d'altres queden deslegitimats. Heus aquí l'exemple dels acusats en el judici pel cas del Raval que ni tan sols poden parlar d'ells mateixos. La seva veu ha estat expropiada pel trencaclosques de les institucions pròpies de la societat del benestar. La seva pròpia vida no els pertany.

Vet aquí que en parlar de la trajectòria de Jordà calgui referir-nos, d'acord amb el que fins ara s'ha dit, a un dispositiu documental. La intersecció de diferents especialitats, llenguatges i institucions, no s'esgota en l'esforç d'un mecanisme de poder com el que revela *De nens*, sinó que pot fer del documental un refugi compartit de pràctiques artístiques, investigació i activisme. En conseqüència, el documental ja no és sinònim d'una producció estrictament visual sinó que amplia les seves possibilitats a la fabricació de dispositius que poden ser crítics, teatrals, filmics, pedagògics i tantes altres coses més. Recordem que el cinema de Jordà ha patit una certa anomia fins i tot dins de la institució que deuria acollir-lo sense cap mena de dubte, i com a símptoma vegi's la predisposició per part de les institucions museístiques en integrar-lo en els seus continguts. Tan el Museu d'Art Contemporani de Barcelona com el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía han ubicat *Numax presenta...* en el context de les seves respectives col·leccions, un exemple més de les derives d'aquesta pel·lícula. Formaria part de les competències associades al dispositiu la ubicació d'una determinada pràctica en un



context com el cinema, el museu o qualsevol altre lloc. En tot cas, allò que ha revelat la principal eficàcia del dispositiu són aquells casos en els quals el cinema es troba, tot parafrasejant Jacques Rancière, «allà on no se l'espera».

L'extrema pertinència de *Numax presenta...* en l'actualitat i tal i com es percep en les posades en escena de Roger Bernat es basa precisament en aquest efecte. Uns diàlegs pronunciats trenta-cinc anys enrere sonen del tot pertinents en aquests moments de crisi. La desconfiança envers el capital expressada per aquells treballadors a finals dels anys setanta del segle passat no difereix en gran mesura de la decepció en la qual ens ha submergit el capital financer a principis del segle XXI. Els espectadors que assisteixen a les representacions de *Numax-Fagor-plus* o de qualsevol altra versió d'aquest muntatge se senten posseïts pels diàlegs de gent que no coneixen i amb qui no han parlat mai. Així és com es produeix una col·laboració

històrica entre moments i llocs distants que mai no han tingut contacte. Com diria Bruno Latour en una de les seves darreres propostes al voltant de nous models d'investigació, aquest sentit d'allò col·lectiu «permet d'insistir en l'operació de col·lecció o de composició tot subratllant l'heterogeneïtat dels éssers així reunits» (2012:298). Les incumbències del dispositiu documental que Jordà representa amb la seva trajectòria no tenen res a veure amb una producció estrictament cinematogràfica. Tot observant els usos de pel·lícules com *Numax presenta...* i *De nens*, sovint programades per agrupacions que troben en aquests textos una expressió dels seus interessos col·lectius, es diria que Jordà va produir plataformes comuns amb una vigència insòlita. Les seves pel·lícules no serien reflexos d'un debat sinó més aviat espais comuns per a què aquest debat es sostingui en públic. •

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- FOUCAULT, Michel (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*. París: Seuil.
- GUERRA, Carles. (2005). *Joaquim Jordà entrevistat per Carles Guerra*, setembre de 2004. Agenda informativa del MACBA. Recuperada de: < <http://www.macba.cat/cal/numax-presenta-2779>>
- GUERRA, Carles. (2005). *Joaquín Jordà ou le cinema de situation*, en AA.VV. (2006). *Festival International du Documentaire, Marseille*. Marsella. FID, pp.129-139.
- HEBDIGE, Dick. (1979). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona. Paidós.

- LATOUR, Bruno. (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*. Paris. La Découverte.
- LAZZARATO, Maurizio. (1997). *Lavoro immateriale. Forme de vitta e produzione de soggettività*. Verona. Ombre Corte.
- RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro. (1999). *La escuela de Barcelona. El cine de la gauche divine*. Barcelona. Anagrama.
- ZUNZUNEGUI, Santos. (2001). Corregir y dirigir, *Monos como Becky* en CATALÀ, J. M., CERDÁN, J., TORREIRO, C. (ed.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine, Festival de Cine Español de Málaga.

## CARLES GUERRA

Professor associat en la Universitat Pompeu Fabra. Ha estat professor de pràctiques documentals postmedia en el *Center for Curatorial Studies de Bard College*. Entre 2009 i 2011 va ser director de la *Virreina Centre de la Imatge* on va presentar projectes com *Antifotoperiodismo i 1979. Un monument a instants radicals*. Entre 2011 i 2013 va

ser Conservador en *Cap al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)*. Va ser membre del comitè editorial del suplement *Cultura/s* publicat pel diari *La Vanguardia* entre 2002 i 2013. L'any 2006 va comisariar un cicle retrospectiu sobre Joaquim Jordà, titulat *Cinema de situació*, presentat a *Arteleku, MACBA i FID Marseille*.